



Clio. Femmes, Genre, Histoire

30 | 2009
Héroïnes

Le personnage de Grisildis dans *The Clerk's Tale* de Chaucer : un discours sur l'effacement ?

Martine Yvernault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clio/9434>
DOI : 10.4000/clio.9434
ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2009
Pagination : 137-152
ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Martine Yvernault, « Le personnage de Grisildis dans *The Clerk's Tale* de Chaucer : un discours sur l'effacement ? », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 30 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/9434> ; DOI : 10.4000/clio.9434

Tous droits réservés

Le personnage de Grisildis dans *The Clerk's Tale* de Chaucer : un discours sur l'effacement ?

Martine YVERNAULT

Dans la 10^e nouvelle qui conclut le recueil de son *Décameron*, Boccace, par la voix de Dioneo, raconte l'histoire du Marquis de Saluces, Gualteri¹. L'histoire semble commencer comme un conte de fées, « il y longtemps déjà » (841). Le protagoniste de l'histoire est un jeune homme riche, uniquement préoccupé par la chasse. Mais Gualtieri se heurte aux exigences de ses vassaux, ses enfants politiques en quelque sorte, inquiets de le voir sans épouse, sans descendants susceptibles de perpétuer la paternité politique. Gualtieri est réticent car il préfère la chasse au vol et, surtout, il est convaincu qu'une bonne épouse est un bien rare, de qualité aléatoire... et puis, qu'est-ce qu'une bonne épouse, une épouse vertueuse ? Comment définir la « vertu » que le marquis découvre immédiatement chez Griselda ? Les perspectives de son mariage sont donc placées d'emblée sous le signe de la contrainte et de la règle².

¹ Boccace 1994. Pétrarque adapta ce conte en latin, vers 1374 ; Philippe de Mézières l'utilise dans le *Livre de la vertu du sacrement de mariage et du réconfort des dames mariées* rédigé entre 1385 et 1389 ; on en trouve mention dans le *Mesnager de Paris* et chez le Chevalier de La Tour Landry et Chaucer ne fait que donner une reprise d'un texte très populaire.

² Toutes ces interrogations montrent la complexité et la variété des interprétations possibles du conte comme, par exemple, un reflet des pratiques matrimoniales codifiées dont Christiane Klapisch-Zuber traite dans ses travaux. Je tiens à remercier Christiane Klapisch-Zuber pour sa lecture attentive de cette contribution et pour ses conseils pertinents.

Rapidement, Gualtieri arrête son choix sur Griselda, une belle mais pauvre paysanne³, et conclut son mariage avec Giannucolo, le père de la jeune femme. Griselda s'avère être non seulement une belle, mais surtout une bonne épouse, aimée de tous. Gualtieri se met alors en tête d'éprouver une femme si parfaite. Il lui fait retirer son premier enfant, une fille qui causerait, selon ses dires, le mécontentement des vassaux. L'enfant, que l'on croit morte, est élevée en cachette. Le même sort est réservé au deuxième enfant, un fils. Troisième épreuve enfin : il répudie son épouse qu'il juge de trop basse extraction et Griselda retourne à sa vie de paysanne. Gualtieri déclare qu'il veut épouser une seconde femme, en réalité, sa propre fille qui a vécu cachée à Bologne avec son frère. Griselda se soumet à chacune de ces épreuves. Après la troisième, Gualtieri révèle le secret à Griselda et le couple, dit-on, vécut longtemps heureux. Gualtieri eut surtout la chance d'avoir une épouse soumise car, dit Boccace, « une autre femme [...], chassée en chemise se serait fait secouer le poil par un autre, et cela aurait été une bonne chose » (852).

L'histoire est proche du conte de fées dans lequel la bergère épouse le marquis⁴, une histoire propre à consoler, comme Boccace le précise dans son Prologue (32-33), les « charmantes dames [qui], empêchées par les volontés, les plaisirs, les commandements des pères, des mères, des frères et des maris [...] restent le plus souvent

³ La pauvreté de Griselda introduit d'emblée le débat sur le statut matrimonial de la femme médiévale. Si elle appartenait à une couche sociale inférieure à celle de son époux, la femme était de fait réduite à une soumission totale à son mari qui est le maître de la famille comme le rappellent les Écritures (Saint-Paul, Ephésiens, 5, 22-24). Sur ce point, voir Otis-Cour 2005 : 287.

⁴ Il s'agit là d'une des multiples lectures de ce conte. Cette lecture un peu trop belle du conte perçu comme un conte de fées ne doit en aucun cas éclipser la réalité sociologique du mariage de Griselda. Sur la variété des lectures possibles, sur les sources du conte également, voir Nardone 2000 : « Introduction générale », Lamarque : 17-18. Christiane Klapisch-Zuber (1982 : 26) dans son étude sur le système dotal en Italie, et particulièrement à Florence, montre que le conte de fées structure bien le conte, mais ses composants sont « historicisés » et l'accession de Griselda à un monde surnaturel et merveilleux pour une femme pauvre souligne en fait le passage que doit effectuer toute épouse intégrée à la famille de son mari par une série de rites précis.

recluses dans l'étroite enceinte de leurs chambres, s'y tenant assises, presque inoccupées [...] ». Ainsi, dès le Prologue de son *Décameron*, Boccace met en relief une réalité sociale qu'il développe lorsqu'il construit le portrait de Griselda et qui s'exprime dans le traitement du visible et de l'invisible. La femme est en retrait, retrait domestique mais aussi retrait physique, tandis que l'époux est en pleine lumière et ses activités sont exposées. Chaucer suit ce traitement mais la fin du conte semble remettre en cause cette partition entre le visible et l'invisible.

Étrange histoire qui met en scène un marquis et ses vassaux mais sombre bien vite dans l'ordinaire du ménage et de ses lois toutes dictées par des figures d'hommes : le père, l'époux, le vassal, jusqu'au Pape qui aurait autorisé Gualtieri à dissoudre son mariage. Le marquis n'a du marquis que le titre et Boccace met en scène l'ordinaire conjugal et ses règles et non des héros mythiques ou des princes de contes de fées comme on pourrait le croire tout d'abord. Mais ne critique-t-il pas ces règles, ne déplore-t-il pas la passivité de Griselda dans ce récit conté dans la campagne florentine au milieu de belles dames déterminées à fuir la peste mortifère en prenant soin d'être accompagnées de trois jeunes gens dont le plus jeune n'avait pas vingt-cinq ans...(51) ?

Quel usage Chaucer fait-il de son emprunt à Boccace⁵ à travers le portrait de Grisildis et surtout son Envoi, plus long que la conclusion de la 10^e nouvelle ? L'histoire fort triste de l'obéissante Grisildis, modèle de vertu et de patience, est contée par l'Universitaire d'Oxford.

Déjà, dans le Prologue général, lors de la présentation des pèlerins en route pour Canterbury, l'Universitaire d'Oxford fait piètre figure en comparaison avec d'autres personnages bien nourris, imposants

⁵ Comme cela est dit plus haut, Chaucer emprunte aussi implicitement à Pétrarque mais nous nous référons essentiellement au texte de Boccace. Sur les diverses sources utilisées par Chaucer, voir Frese 2006. L'auteure s'intéresse à la place accordée à la langue vernaculaire par rapport au latin, à « l'archéologie » du texte et identifie au moins trois strates dans le conte de Chaucer : Dante, Boccace et Pétrarque. Elle montre également les parentés entre Chaucer et ses sources, en mettant en évidence « the commonality of residual source and the *sui generis* forms of poetic originality » (256).

par la taille et la voix⁶. Son portrait est en demi-teinte, comme s'il laissait présager l'effacement de Grisildis dans sa propre présentation. L'Hôtelier dit ainsi,

Vous avez un air timide et silencieux
De jeune épousée prenant son repas.
Vous n'avez rien dit de toute la journée. (254)

Or, dans un parcours de pèlerinage occupé par des contes, contes qui s'inscrivent dans un jeu très réglé imité des puits littéraires, la voix domine le cheminement : voix tonitruantes, voix équivoques, voix structurante de l'Hôtelier. Pourtant celui-ci peine à stimuler l'Universitaire farouche, silencieux, replié dans ses sophismes, hors jeu et marginal par rapport aux autres « car celui qui est entré dans la danse/ Doit, pour sûr, en accepter la cadence... » (254). L'Hôtelier met ainsi l'accent sur l'obéissance à la règle fixée au départ et sur le portrait en négatif de l'Universitaire, une ombre parmi les pèlerins si vivants. Son portrait occupe une place non négligeable dans le Prologue Général, mais son contenu est pauvre. On insiste sur son cheval « aussi maigre qu'un râteau », lui-même est bien étique, portant des vêtements élimés ; il ne possède d'autre richesse que ses livres, son seul souci est l'étude et la réflexion. Mais Chaucer ne dit pas s'il loue cette attitude vertueuse ou si, à travers l'Universitaire, il dénonce l'excès de sérieux. Contrastant avec la grisaille de ce portrait, l'Hôtelier, lui-même soucieux de faire respecter le contrat collectif établi, réclame « une plaisante histoire », « un beau récit d'aventures ». La réponse ne se fait pas attendre, l'Universitaire s'exécutera avant tout parce qu'il est respectueux du contrat :

Hôtelier, je suis sous votre férule
Vous avez présentement autorité
Sur nous. Je vous dois donc obéissance [...] (254)

D'emblée, l'Universitaire situe son conte comme un produit d'obligation, laissant peu de place à la fantaisie pourtant requise par

⁶ « Le Meunier est un solide gaillard » / « Il avait la bouche vaste comme un four » / « C'était un bavard diseur de gaillardises », Crépin 2000 : 39. Le Franklin est un « véritable fils du maître Epicure », et sa table « restait dressée en la grand-salle », Crépin 2000 : 33. (C'est à cette édition que renvoient tous les extraits des *Contes* cités).

l'Hôtelier, un conte qui s'embarrasse du carcan de l'érudition⁷, un conte non pas écrit à la plume mais sous la férule (*yerde*), un conte soumis, un texte engendré dans la contrainte, qui reprend un texte d'autorité, processus bien connu, mais qui renforce ici la notion d'asservissement. La question se pose alors : le conte sera-t-il « plaisant », « un beau récit d'aventures » ou bien le reflet de « l'autorité », de « l'obéissance », de la « férule », une création ou bien un exercice appliqué ? Le conte s'éloignera-t-il du carcan ou bien, dans sa structure, ses modalités narratives, ses personnages, sera-t-il baigné du même silence, du même effacement, de la même grisaille qui caractérisent son conteur ? Le terme « férule »/*yerde* me semble être un fil conducteur possible pour la lecture du conte. Le *Chaucer Glossary*⁸ donne, entre autres, les sens suivants pour *yerd(e)* : *rod (for punishing)* ; *staff (weapon)* ; (*fig.*) *scourge* ; *yard (measure)*. Le terme renvoie donc à des valeurs diverses, peut signifier l'ordre, la mesure, mais aussi le châtiment (*scourge* étant le fléau, le fouet). Nous proposons donc une analyse du *Conte de l'Universitaire* en nous appuyant sur la polysémie du terme « règle »/*yerde* en envisageant l'écriture codifiée et la parodie du conte de fées ; une possible réécriture du *Mesnagier de Paris* ; l'obéissance à la règle et l'effacement de soi.

L'écriture codifiée et la parodie du conte de fées

Se conformant à la demande de l'Hôtelier, « contez-nous un beau récit d'aventures », l'Universitaire situe son conte en pays de Saluces, terre fertile et agréable, un pays gouverné par le Marquis Gautier, bien pourvu par la Nature et la Fortune, obéi de ses sujets, mais soumis cependant à leur exigence car ils veulent qu'il se marie, pour leur bien et le sien, reconnaissant toutefois les atouts limités du lien conjugal et rappelant la réalité universelle, « *tempus fugit* »,

Courbez le cou sous ce joug bienfaisant
Qui vous rend maître et pas du tout esclave
Qu'on appelle épousailles, mariage ou noces. (257)

⁷ Voir ses références à Pétrarque, à Legnano qui enseignait le droit canon à Padoue.

⁸ Davis, Gray, Ingham & Wallace-Hadrill 1988 : 178.

Dès le début donc, le *Conte de l'Universitaire* expose l'ambiguïté de l'histoire qu'il est contraint de dire : son conte oppose l'amour et le joug, le temps mythique des aristocrates insouciantes et le temps réel, écho du temps des marchands, l'illusion de l'éternelle jeunesse et la réalité de la fin inévitable qui impose aux vivants la procréation et substitue le passage et le remplacement à l'utopie d'une permanence de l'âge heureux. Dans ce conte, l'ambiguïté semble ne trouver sa résolution que dans l'apparition de la femme, clé de voûte de l'architecture familiale, fondant toute l'architecture politique du marquisat et reposant sur l'image de la bonne épouse et de la mère, en quelque sorte la madone laïcisée et le ventre soumis. Une deuxième forme d'ambiguïté réside dans le discours du marquis décidé à « épouser celle qui retiendra son cœur » (259) tout en utilisant une terminologie pragmatique qui définit le mariage comme une négociation avant même que l'épouse soit trouvée : « promettre », « conditions », « clauses », « Il fixa le jour qui lui parut bon/Où il se marierait [...] » (259). La troisième forme d'ambiguïté est liée à l'application d'une structure narrative paradigmatique, le conte de fées, dont l'Universitaire montre bien les excès et les limites.

Ainsi le mariage de Gautier, comme dans les contes de fées, repose sur l'unilatéralité et la gestion mesurée du temps et de l'espace politique en apparence imprécis et merveilleux : tout est préparé, programmé. Chaucer nous dit « this markys shoop his mariage »⁹, shoop (venant de *shape(n)*, signifiant « create », « devise », c'est-à-dire créer, fabriquer, comme un artisan). Le mariage est ainsi conçu comme un espace préconstruit avec un vide à combler par l'épouse, la pierre manquante à l'édifice.

L'origine sociale de l'épouse renforce cette dialectique du plein et du vide qui accompagne la réalisation d'un mariage hypogamique. Souvent source d'émerveillement pour les âmes romantiques, l'extraordinaire ascension sociale de la pauvre bergère anonyme devenant princesse n'est en fait qu'une version de l'histoire de Pygmalion, un modelage codifié d'une femme sans présence réelle, image du retrait et de la soumission : Grisildis est ainsi associée à la fontaine, à l'eau pure et à la transparence, effacée et contrainte par le

⁹ Benson 1989 : 140, vers 198.

travail conventionnel, passif et répétitif (filer, garder les moutons), contrainte par des cadres temporels sans cesse reproduits. Une vie en demi-teintes : l'éclat morne du jour, la grisaille de la terre et de ses plantes dont elle se nourrit, l'ombre du sommeil.

Le mariage de Grisildis applique à la lettre le principe de négation de l'être de chair pour valoriser une nouvelle créature adaptée, la femme issue d'Adam et créée pour le compléter. Il s'agit là d'une sorte de parthénogénèse de type social dont le fruit est une marquise, Gautier opérant à la fois comme époux et père artificiel, artisan d'une créature conjugale ciselée : plus que dans le *Décameron* d'ailleurs, Chaucer insiste sur l'extraction de la « nouvelle » Grisildis du néant social grâce aux techniques artisanales et artistiques de l'orfèvre, du bijoutier, du tailleur ; l'accent est mis sur le gabarit, le format (une jeune fille sert de patron et de modèle, mise-en-abyme par l'essayage du rôle de l'épouse, un personnage dont on endosse la robe et l'apparence, un creux textile dans lequel l'être vient disparaître), sur la fabrication d'un écrin dimensionné (le palais, les vêtements neufs) que Grisildis doit habiter. Cette métamorphose s'inscrit aussi de manière réaliste dans l'ensemble des rites de passage et des conditions contractuelles liées au mariage, comme le don de vêtements à sa future épouse¹⁰.

Doit-on parler de métamorphose romantique ou bien de détournement de l'image de la mue car Grisildis, ignorante de tout le processus, décrit la noce à venir comme un « spectacle » dont elle semble être le premier rôle mais dont elle n'est qu'une marionnette, voire une spectatrice impuissante. La mue n'exprime pas ici un devenir, ne souligne pas l'épanouissement de la substance intérieure. Le conte se consacre au contraire à l'enveloppe, à la chrysalide qui semble emprisonner définitivement une ombre, un silence humain. Pour son mariage, tous les préparatifs portent sur la périphérie corporelle, sur la passivité de Grisildis restituée par l'hypallage (« elles peignèrent ses cheveux abandonnés¹¹), sur l'éloignement de l'identité vraie (« on avait du mal à la reconnaître/Tant elle était belle sous

¹⁰ Klapisch-Zuber 1982 : 14-17.

¹¹ Comme si les cheveux, signifiant dans d'autres textes séduction et magie, devenaient des rênes servant à mieux attacher et contrôler l'épouse.

l'éclat des richesses », 266). Dans la parure, le corps est fragmenté pour mieux en asservir la totalité.

Où est donc le conte de fées lorsque les fées sont des hommes façonnant leurs épouses tels des artisans à l'art éprouvé ? Où est donc le conte de fées quand l'être s'absente sous des masques, des parures, des bijoux qui, réfléchissant l'éclat, sont de véritables boucliers empêchant l'accès à l'intériorité.

Mais avons-nous vraiment affaire à un conte de fées ? Bruno Bettelheim¹² écrit que « les personnages des contes de fées ne sont pas ambivalents ; ils ne sont pas à la fois bons et méchants, comme nous le sommes tous dans la réalité ». De fait Gualtieri, malgré son sens de la possession, aime Grisildis ; ce n'est pas un marquis de conte de fées, pas plus que Grisildis n'est une de ces figures comme par magie élevées au rang de princesse. Le mariage unissant Gualtieri et Grisildis est aussi un mariage d'amour ; cette réalité renforce l'ambiguïté du conte qui reflète les pratiques médiévales en matière de mariage tout en laissant entière la part réservée aux sentiments tels qu'ils furent illustrés, par exemple, par « le roman du couple »¹³.

L'histoire est ancrée dans une réalité concrète et elle est constamment traversée de considérations marchandes et légales. Il s'agit par conséquent plutôt d'une parodie s'inscrivant dans la fête nuptiale, dans la mise en scène subtile permettant d'auréoler pour un temps de magie et de merveilleux ce qui n'est que l'appropriation de la femme par l'homme. La férule de l'Hôtelier ressemble peut-être à une baguette magique mais elle cache toujours une férule passée dans les mains du marquis auquel Grisildis répond, « ce que vous voudrez, je le voudrai » (265).

Une réécriture du *Mesnagier de Paris* ?

Il serait faux de dire que Gualtieri ne peut être défini que comme l'un de ces « maris [qui] oublient toute mesure/Quand ils rencontrent patiente créature » (274). Gualtieri n'était pas aveugle et le texte dit qu'il « remarqua fort bien/Ses qualités et prit la décision/Qu'elle seule serait sa femme, s'il se mariait » (261). Cependant, le mariage s'inscrit

¹² Bettelheim 1976 : 24.

¹³ Otis-Cour 2005 : 291.

sans aucun doute dans un cadre contractuel. Chaucer insiste, en décrivant le seuil de la maison de Janicula, sur la délimitation des territoires, sur les lieux liés à la propriété de biens autant que de personnes. La demande en mariage correspond ainsi à une démarche économique fondée sur le déplacement : malgré son rang le marquis va voir celui qui *a*, c'est-à-dire qui possède une fille et Janicula, malgré sa pauvreté, est un négociateur au même titre que Gualtieri.

Quant à Grisildis, tout dans son attitude traduit son effacement et déjà son appropriation : elle s'agenouille, s'efface sur le seuil, laisse pénétrer (avec tous les sens que ce verbe implique) le marquis, laisse le marquis investir l'espace du père ; son corps semble se ratatiner¹⁴. Figure d'attente, d'abandon, de patience extrême, Grisildis exprime dans son corps oublié le dépouillement de soi, la déflation de l'être au profit de l'inflation traduite par la brusque ascension sociale et l'inscription économique de la proposition faite au père définie comme une affaire (*mateere*), avec une marchandise emportée (« j'emmènerai ta fille » (263), *thy doghter wol I take [...] As for my wyf*), un règlement codifié nommé « traité » (264) / *trety*¹⁵.

Comme le bourgeois de Paris, Gualtieri est à la fois juge et partie ; il est impliqué subjectivement tout en considérant objectivement (dans le plein sens étymologique de cet adverbe) le mariage défini non seulement comme un marché mais aussi comme une procédure légale régie par un contrat, un serment (« À mes 'oui' n'opposerez-vous pas de 'non' ? / Jurez-le, et je jure ici notre union », 265), une procédure précédée d'un interrogatoire dont Gualtieri est le seul locuteur, maître du discours, de son début à la fin (« Voilà qui suffit, ma chère Grisildis » 265, conclut-il). Suffire / *ynogh*¹⁶, toujours la mesure, l'adéquation à un ensemble de critères prédéfinis.

¹⁴ « Elle se hâta de déposer sa cruche / Près du seuil, dans un coin de l'étable / Et pleine de respect tomba à genoux / Sans dire un mot ni faire un autre geste / Toute prête à obéir à son seigneur (263). » Sur le sens des attitudes dans le *Clerk's Tale*, voir Burrow 2002 : 86 *sq.* Dans son ouvrage consacré aux gestes et postures, Burrow étudie, dans le cas de ce conte, l'inverse, les marques de l'obéissance, le silence – l'un des premiers mots du Huitième Article du *Mesnagier* –, l'absence de toute réaction personnelle visible.

¹⁵ Benson 1989 : 141, vers 322, 307-8, 331.

¹⁶ Benson 1989 : 142, vers 365.

Certains passages du conte que Chaucer reprend, renvoient directement au *Mesnagier* et aux principes du gouvernement domestique. La femme gère son foyer¹⁷, seconde son époux, voire le remplace lorsqu'il se déplace tandis qu'elle reste en un lieu fixe ; elle en est la réplique obéissante et jouit d'une bonne réputation à la fois locale et au loin. Dans l'espace politique extérieur sur lequel règne Gualtieri s'emboîte donc l'espace domestique sur lequel règne Grisildis. Cette complémentarité est une expression du pouvoir féminin mais, si on l'analyse de près, elle met en évidence un faisceau de contraintes sous-jacentes car l'homme reste le maître de l'espace extérieur, périphérique et encerclant, et la femme reste dans un univers où, certes elle règne, mais qui reste clos et gardé¹⁸.

Nous pouvons par conséquent interpréter le contrat comme une définition du pouvoir et de la latitude d'action dans la maison, mais aussi lire entre les lignes et dire que la bonne gouvernance projette nécessairement l'image de l'épouse exemplaire. Bien gouverner son foyer, c'est avant tout donner une image parfaite de soi telle qu'elle est brossée dans le *Mesnagier de Paris* dont le Cinquième Article reprend le cas d'épouses exemplaires et dont le Sixième Article, fondé sur l'Épître aux Ephésiens¹⁹, stipule que la femme doit entière

¹⁷ Voir le Septième Article du *Mesnagier* 1994 : 294 *sq* qui détaille les « occupations et travaux de l'extérieur » réservés aux hommes ; l'épouse, quant à elle, doit tenir la maison, déchausser son époux à son retour, bien le nourrir, éviter toute querelle, être agréable. Une image illustre le rapport entre le monde extérieur masculin et le monde domestique dont l'épouse est responsable : l'époux qui rentre est semblable à un cheval qu'il faut bien soigner et, en l'occurrence, le rôle du palefrenier est tenu par l'épouse (303-305).

¹⁸ Sur ces aspects, voir Silvana Vecchio, in Klapish-Zuber 2002 : chapitre 4, « La bonne épouse », p. 167-168.

¹⁹ Ephésiens, 5, 21 : 24, « Soyez soumis les uns aux autres dans la crainte du Christ. Que les femmes le soient à leurs maris comme au Seigneur : en effet, le mari est chef de sa femme, comme le Christ est chef de l'Église, lui le sauveur du Corps ; or l'Église se soumet au Christ ; les femmes doivent donc, et de la même manière, se soumettre en tout à leurs maris ». L'Épître aux Ephésiens précise cependant les devoirs, y compris le devoir d'amour des époux : « Maris, aimez vos femmes comme le Christ a aimé l'Église ; il s'est livré pour elle, afin de la sanctifier en la purifiant par le bain d'eau qu'une parole accompagne ; car il voulait se la présenter à lui-même toute resplendissante, sans tache ni ride ni rien

obéissance à son époux : *Mulieres viris suis subdite sint sicut domino ; quoniam vir caput est mulieris, sicut Christus caput est ecclesie*²⁰.

Les principes fixant le comportement de l'épouse sont donc dans le *Mesnagier* fortement étayés par les textes bibliques qui ont force de loi au Moyen Âge, mais les articles du *Mesnagier* ne sont qu'un exemple parmi tant de textes réglant la conduite matrimoniale. Le *Sarum Missal* précise ainsi la conduite et les règles que l'épouse doit observer dès la cérémonie du mariage, l'épouse étant placée à la gauche de son mari, rappelant ainsi que la femme est issue du côté gauche d'Adam²¹.

Ces principes se retrouvent même chez Christine de Pisan, dans son *Livre des trois vertus*²² et mettent en évidence toute l'ambiguïté du statut des femmes au Moyen Âge : d'un côté, on prônait leur soumission dans des textes qui leur étaient destinés mais ceux-ci impliquaient, en même temps, l'impérieuse nécessité qu'elles aient une éducation, qu'elles sachent lire, écrire, réfléchir.

L'obéissance à la règle et l'effacement de soi

Au début de l'histoire et lorsque Grisildis retourne chez son père, le texte insiste sur sa nudité. De même que le seuil de la maison signifie, à travers la délimitation des territoires, le passage d'un statut social à un autre, sans aucun entre-deux qui rappellerait l'espace de l'évasion de l'être intime (comme la fissure opposant chez Ovide la transgression par Pyrame et Thisbé de la loi des pères symbolisée par le mur entre les maisons), la nudité exposée a un sens précis ; en tout cas n'est pas miroir d'une image sexuelle et d'une réalité corporelle. On sait que Grisildis est belle, mais rien de précis n'est dit de son

de tel, mais sainte et immaculée. De la même façon les maris doivent aimer leurs femmes comme leurs propres corps. Aimer sa femme, n'est-ce pas s'aimer soi-même ? Or nul n'a jamais haï sa propre chair ; on la nourrit au contraire et on en prend soin. C'est justement ce que le Christ fait pour l'Eglise (5, 25 : 29) ».

²⁰ *Le Mesnagier de Paris* 1994 : 189.

²¹ Miller 1977 : 373 sq. *The Sarum Missal in English* (trad. Frederick E. Warren, Londres, Alexander Moring Ltd, 1911.

²² Cf. Christine de Pisan 1989 : 90 sq, Chap.·XXIII^e. Ci devise du gouvernement qui doit estre baillie et tenu a joenne princepsse nouvelle mariee.

corps. La nudité n'exprime que le passage, la transition, le blanc ou vide corporel couvert de hardes ou bien d'atours. Grisildis est un support de signifiés, une effigie accessoirisée. Habiller de neuf signifie donner l'apparence d'une nouvelle vie ainsi que Grisildis le reconnaît :

... en partant de chez moi
J'ai abandonné avec mes vêtements
Ma volonté propre et ma liberté
Pour revêtir les vôtres. Je vous prie donc
D'agir à votre guise : j'obéirai. (275)

La peau n'est qu'un épiderme sans épaisseur, une surface revêtue de vêtements²³, comme une livrée marquant l'accès à un nouveau statut de même que l'alliance sur le doigt peut être lue comme le marquage et l'encerclement d'une femme qui va rejoindre l'intérieur domestique. L'alliance, les vêtements changés sont à mettre au nombre des figures de l'encerclement présentes dans le texte de même que l'épreuve imposée par trois fois, indissociable de la grossesse qui aboutit à la reproduction du rapt des enfants, expérience fondée sur l'alternance naissance/mort ou disparition et sur l'occupation du corps aussitôt dépossédé de son fruit. Ce que Grisildis résume ainsi : « Je n'aurai connu de mes deux enfants/Que la douleur : les enfanter, les perdre » (274). Le corps est ainsi constamment effacé mais il ne s'agit pas d'une disparition totale. Le corps est en fait remplacé par un ensemble de vignettes codées, un ensemble de tableaux qui constituent l'*ekphrasis* du mariage, son illustration spectaculaire fondée sur des séquences typées.

Successivement, le texte dépeint le départ du foyer paternel dont on voit surtout le cheval blanc au pas mesuré qui occupe toute la description ; l'épouse modèle définie comme une « envoyée du ciel » (268), objet d'un culte populaire (267) s'apparentant à une sorte de pèlerinage ; le rapt des enfants, tableau rappelant le massacre des

²³ Le titre d'une des parties de l'article de Frese 2006 : 253, « Marrying Up and Dressing Down » est à cet égard très pertinent. On remarque que la nudité accompagne la femme non seulement dépouillée (de son statut, de ses enfants), mais surtout humiliée. Au contraire, sa réhabilitation, son redressement (en jouant sur le terme anglais « dress »/« redress ») correspond au don de vêtements encore plus somptueux que le jour de son mariage.

innocents ou le sacrifice d'Isaac par Abraham et associant trois personnages explicitement connotés : la mère tragique, l'enfant arraché et l'assassin. Le texte propose aussi des représentations liées à l'*ekphrasis* autres que picturales.

La patience de Grisildis et son égalité d'humeur reflètent l'immobilité du corps et sa pétrification transformant la femme en une statue aux postures figées depuis le jour du mariage. Apparentée à une statue, Grisildis est un corps marmoréen qui « gardait même cœur, même visage », évoquant autant l'obéissance froide que le contraire, la solidité à toute épreuve et l'hagiographie admirable. Pourtant faire référence à l'hagiographie pose problème, y compris à l'époux perplexe devant tant de soumission, car le don absolu de soi, initialement valorisé socialement dans le mariage, se transforme en sacrifice situant alors Grisildis entre trois sortes de lois : la loi du père, la loi du mari et la loi divine. Car l'enfant arraché, à chaque fois marqué par sa mère de la croix, rappel de la croix du Christ, s'inscrit dans un processus mimétique non seulement parce que l'enfant né est chaque fois soi-disant tué, mais surtout parce que ces meurtres d'innocents, pour simulacres qu'ils soient, se rangent dans la catégorie tragique des enfants sacrifiés pour le salut d'un autre ou des autres. Et ainsi, mère d'enfants liés au sacrifice salvateur, Grisildis se voit nier son statut de mère charnelle mais rejoint la Légende des saintes, des images mariales et maternelles²⁴. Elle rejoint même des figures bibliques comme Job, homme fortuné, père de sept fils et trois filles, qui perd tout dans une épreuve voulue par Satan mais accepte son dépouillement comme volonté de Dieu en disant : « Nu, je suis sorti du sein maternel, nu j'y retournerai »²⁵.

L'inscription du personnage de Grisildis dans l'histoire biblique et le répertoire hagiographique souligne le processus d'effacement tout en valorisant davantage l'épouse. Le conte et les épreuves décrites ne font pas de Grisildis pour autant une héroïne mais son histoire, triste au demeurant, est spéculaire du parcours humain. Retournant en chemise, pieds nus vers sa pauvreté originelle (du moins pour un

²⁴ Voir Jacques Dalarun in Klapisch-Zuber 2002 : p. 44-59.

²⁵ Job, 1, 21.

temps)²⁶, Grisildis agit en pèlerin au sens où l'Ancien testament, et en littérature, Deguileville et Lydgate, par exemple, entendent ce terme. Sa vie est un parcours moral et humble, un simple passage sur une terre dont les richesses l'indiffèrent. La nudité n'est alors plus le passage qui conduit à l'acquisition d'un rang, un statut textile en quelque sorte, lié à l'apparence et l'enveloppe vestimentaire, mais une mort sociale rappelant le rite des funérailles comme le suggère la réaction populaire lorsque Grisildis, répudiée, quitte la demeure du marquis : « les gens la suivirent, tous étaient en pleurs » (282).

Cette mort sociale se résout par le triomphe de l'humilité et, paradoxalement, c'est l'effacement qui illumine Grisildis. La couronne et le drap d'or finalement posés sur Grisildis ne signifient plus retour en grâce, mais expriment la grâce, au sens chrétien, qui touche une femme si exceptionnelle et pourtant si humaine.

La conclusion de l'histoire cependant est aussi ambiguë que le personnage de Gualtieri, à la fois aimant et pervers. Chaucer semble prôner la patience, seul bouclier contre les mauvais coups du sort ; il montre l'insignifiance des biens matériels. L'effacement de Grisildis est alors en accord avec l'Épître de Jacques (4, 14) qui avertit les riches : « Vous êtes une vapeur qui paraît un instant, puis disparaît ». Jamais décrite dans le détail, toujours dans l'ombre, revenant nue à ses origines, Grisildis « à sa manière d'une complexité insoupçonnée du régime matrimonial vers la fin du Moyen Âge »²⁷. Mais elle est aussi bien un exemple de cette « vapeur » que sont les humains de passage sur terre.

Mais, après avoir exhorté à vivre « une vie de sainte acceptation » (291, *vertuous suffraunce*)²⁸, Chaucer convoque le souvenir de la Bourgeoise de Bath. Grisildis s'efface alors de nouveau, mais cette fois-ci dans le texte pour laisser paraître des exemples de femmes qui sont des « modèles » d'impatience, nées en partie de la plume de

²⁶ Sur les prestations qui pouvaient être reprises à l'épouse, voir Klapisch-Zuber 1982 : 20. Cette pratique montre bien que le don du vêtement ou son retrait est fortement lié à la notion d'investissement qui sous-tend le mariage.

²⁷ Klapisch-Zuber 1982 : 43.

²⁸ Benson 1989 : 152, vers 1162. Sur Grisildis comme figure-type fondée sur les modes tragique et ironique, sur le passage de l'humiliation à la réhabilitation, voir Frye 1973 : 219.

Chaucer : la Bourgeoise de Bath qui appelle à sa suite la femme du Marchand et l'ironie contenue dans le *Légendier des femmes vertueuses*²⁹, écho très ambigu des « galeries » de femmes.

Le *Conte de l'Universitaire* peut se concevoir sinon comme une parabole sur l'humilité rappelant Boèce, rappelant l'histoire de Job, du moins comme une allégorie domestique, mais ce conteur si falot est éclipsé par l'Envoi de Chaucer qui évacue l'irréalité du conte de fées et la *visio spiritalis*. L'Universitaire lit trop de livres, il faut vivre dans le réel et le réel enseigne aux femmes d'avoir « l'intensité de la tigresse » et de n'avoir des hommes « ni peur ni respect craintif » (292).

Bibliographie

Sources primaires

BOCCACE, 1994, *Décameron*, Christian BEC (dir.), Paris, Librairie Générale Française.

CHAUCER Geoffrey, 2000, *Les Contes de Canterbury*, André CRÉPIN (éd. et trad.), Paris, Gallimard.

DE PIZAN Christine, 1989, *Le Livre des trois vertus*, Charity CANNON WILLARD (introd. et notes), texte établi en collaboration avec Eric HICKS, Paris, Librairie Champion.

Le Mesnagier de Paris, 1994, texte rédigé par Georgina E. BRERETON & Janet M. FERRIER, Karin UELTSCHI (trad. et notes), Paris, Librairie Générale Française (Coll. Lettres gothiques).

The Riverside Chaucer, 1989 [Houghton Mifflin, 1987], Larry D. BENSON (dir.) Oxford, Oxford University Press.

²⁹ Dans le *Clerk's Tale*, le ressort principal de l'ironie est Gautier lui-même dans la mesure où son traitement tour à tour aimant et méchant permet de mettre en évidence des facettes contradictoires de Grisildis notamment lorsque, se montrant épouse obéissante, elle accepte le « meurtre » de ses enfants. Sur ce point, voir Williams 2005 : 93-127.

Sources secondaires

Articles

FRESE WARWICK Dolores, 2006, « The 'Buried Bodies' of Dante, Boccaccio, and Petrarch: Chaucerian 'Sources' for the Critical Fiction of Obedient Wives », *Studies in the Age of Chaucer*, 28, p. 249-256.

WILLIAMS Tara, 2005, « *T'assaye in thee thy wommanbeede*: Griselda Chosen, Translated and Tried », *Studies in the Age of Chaucer*, 27, p. 93-127.

Ouvrages

BETTELHEIM Bruno, 1976, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont.

BURROW J.A., 2002, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.

FRYE Northrop, 1973 [1957], *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press.

KLAPISCH-ZUBER Christiane, 1982, « Le complexe de Griselda. Dot et dons de mariage au Quattrocento », *MEFR*, 94/1, p. 7-43.

— (dir.), 2002 [1991], *Histoire des femmes en Occident*, tome 2, Paris, Perrin.

MILLER Robert P. (ed.), 1977, *Chaucer. Sources and Backgrounds*, New York, Oxford University Press.

OTIS-COUR Leah, 2005, « Mariage d'amour, charité et société dans les "romans de couple" médiévaux », *Le Moyen Âge*, t. CXI, 2.

NARDONE Jean-Luc & Henri LAMARQUE (dir.), 2000, *L'histoire de Griselda. Une femme exemplaire dans les littératures européennes*, t. I : *Prose et poésie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Glossaire

DAVIS Norman, GRAY Douglas, INGHAM, Patricia & Anne WALLACE-HADRILL, 1989 [1979], Oxford, Clarendon Press.